

El poema en prosa: aproximación a sus inicios

ANNE-MARIE REBOUL. U.C.M.

Los antecedentes del poema en prosa, apuntados por Baudelaire en la dedicatoria a Arsène Houssaye que encabeza *Le Spleen de Paris* -el libro de Aloysius Bertrand y los intentos del propio Houssaye por crear una prosa poética- no satisfacen a los investigadores. Algunos los consideran "sospechosos"¹; otros quisieron ver en los *Petits Poèmes en prose* "un commencement absolu" (Blin, 1948: 143); de forma más general, toda una tradición universitaria, deseosa de establecer la continuidad en el quehacer literario, insiste en la búsqueda de precursores o simples indicios que alumbren el nacimiento de este género.

Tradicionalmente citado es el libro de Fénelon *Télémaque*, a pesar de constituir una fuente equívoca. Para conocer los esfuerzos en lengua francesa por crear una prosa poética, habría que remitirse, con más acierto, a Chateaubriand y a Rousseau, pero Suzanne Bernard (1959: 34-37 y 41-47) hace hincapié en las traducciones de la literatura inglesa y alemana y en la recuperación de las baladas. Las traducciones, además de canalizar una nueva sensibilidad, daban paso a una libertad y autenticidad en la expresión que la poesía francesa de finales del siglo XVIII desconocía. Las baladas,

¹ La referencia a Houssaye le parece a Henri Lemaître (1980: XLII y 7) una falta de seriedad. Respecto del libro de Bertrand, piensa que puede deberse al simple deseo del autor de presentar su obra con una garantía literaria.

por su parte, incidieron en la configuración del poema en prosa al proponer el ejemplo de una estructura corta adaptada a la prosa. También tendrían su importancia los *keepsakes*, esos álbumes de moda en el siglo XIX, con los que los franceses se felicitaban las Pascuas. Las reproducciones, muy de estilo *kitch*, iban acompañadas de algún comentario corto en prosa. Se hace preciso, por tanto, tomar en consideración tendencias muy dispares de la literatura francesa para ver configurarse el molde estructural y los rasgos poéticos propios del poema en prosa. Por nuestra parte, nada tenemos que objetar a tales fuentes, pero sí creemos que faltó, en la enumeración que acabamos de realizar, una de las más seguras y productivas: la crítica de arte realizada por autores.

No deja de ser sorprendente que Baudelaire cite a Bertrand cuando toda su experiencia, como poeta y como crítico, le conducía a la elaboración del poema en prosa, hubiese o no existido *Gaspard de la nuit*. Señalar a Bertrand como su precursor no es sino acentuar la novedad de su propio proyecto, novedad que no es tal si se vuelven a situar los poemas en prosa en la trayectoria y experiencia crítica de Baudelaire, en donde infinidad de fragmentos, desde el *Salon de 1845*², se independizan y adquieren la autonomía propia del género, fragmentos todos ellos aptos a formar otro "recueil" que bien pudiera completar el primero sin que el lector observase fractura alguna³. El resultado obtenido es "singulièrement différent" confiesa el poeta, y en verdad lo es, ya que poco de común tienen entre sí los dos libros en cuestión, lo que de hecho resalta Baudelaire al mostrarse apesadumbrado por no haber logrado imitar su modelo. Citarlo parece por lo tanto querer borrar las verdaderas pistas.

No pretendemos, sin más, anular la influencia que pudo ejercer la obra de Bertrand en Baudelaire. Existió realmente, pero su naturaleza debe ser precisada. En cualquier caso, no debe establecerse una filiación entre los *Petits Poèmes en prose* y *Gaspard de la nuit*. Bertrand fue sólo lo que

² Los *Salones* son ensayos sobre el arte, en lengua francesa, vinculados a las exposiciones de pintura de mismo nombre que tuvieron lugar en París, durante los siglos XVIII y XIX, y así llamados por tener lugar en el *Salon Carré* del museo del Louvre.

³ G. Blin, H. Lemaître y Cl. Pichois, entre otros, han calificado algún fragmento de los ensayos artísticos de poema en prosa. Más recientemente, Roger Shattuck, en su artículo "Vibratory Organism: *crise de prose*" in AA.VV., *The Prose Poem in France*, Columbia University Press, 1983, estima que los párrafos iniciales del capítulo *De la couleur*, dedicados en el *Salon de 1846* a describir los efectos del sol en un determinado paisaje a lo largo del día, deben considerarse como el primer poema en prosa de Baudelaire.

podríamos llamar un agente externo, un reactivo, un mero detonador. Ojea una y otra vez su obra le permitió a Baudelaire descubrir las potencialidades de la suya propia, le ayudó a combinar, de otra forma, los elementos en ella inmersos, para confeccionar un género aún inexistente en el panorama literario francés. Ello explica los celos, confesados por el poeta en dicha dedicatoria, de la obra de Bertrand, celos que no son sino restos de una humillación intelectual. No olvidemos su peculiar sensibilidad en lo referente a la inteligencia. En su crítica, infinitas manifestaciones de desprecio hacia los artistas que mostraban alguna falla en ese sentido corroboran la importancia que le atribuía. Baudelaire tuvo pues que sentirse herido en su orgullo porque nacieran los *Petits Poèmes en prose* gracias a esas innecesarias muletas intelectuales. *Le Spleen de Paris* puede y debe ser leído como la síntesis de una práctica discursiva -la prosa poética y sugestiva elaborada en la crítica de arte- y una temática -el heroísmo de la vida moderna- en ciernes, desde los umbrales de su producción, en su crítica y en su poesía. La obra de Bertrand le sugiere fusionar ambas facetas de su genio, aunque el producto final no sea una simple suma de dinámicas y trascienda el proyecto inicial. Todo ello explica el insistente hostigamiento a que se somete Baudelaire, como le delatan las palabras "jalousie", "accident", "humilier profondément", en la dedicatoria dirigida a Arsène Houssaye:

Mais, pour dire le vrai, je crains que ma jalousie ne m'ait pas porté bonheur. Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler *quelque chose*) de singulièrement différent; accident dont tout autre que moi s'enorgueillerait sans doute, mais qui ne peut qu'humilier profondément un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire. (O.C., I: 276).

El poeta no podía sentirse plenamente satisfecho; demasiados aspectos de su obra habían escapado a su control.

Baudelaire se dispone a escribir los primeros poemas en prosa cuando acaba de poner punto final a su último ensayo artístico, *Le Peintre de la vie moderne*, dedicado al dibujante y acuarelista Constantin Guys. No ha conseguido publicarlo aún, ni lo hará hasta finales de 1863, pero sabía el valor de su obra: "Lisez mon *Guys, peintre de mœurs*. Et vous comprendrez pourquoi j'y attache tant d'importance" (CORR., II: 246). *Le Peintre de la vie moderne*, considerado por Blin como el mayor de los poemas en prosa de Baudelaire, ocupa de hecho un lugar intermedio entre su producción de crítica y la obra poética, porque condensa buena parte de los rasgos temá-

ticos y formales que sustentan *Le Spleen de Paris*: exigencia de modernidad, descripción de la vida en un espacio urbano, moral y estética de su tiempo... todo ello engarzado en una prosa poética que pivota sobre el yo del autor y en la que se detectan técnicas propias del esbozo.

Constantin Guys trata de "dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire" lo que corresponde, punto por punto, a la exhortación final del *Salon de 1845*:

Au vent qui soufflera demain nul ne tend l'oreille; et pourtant l'héroïsme de la vie moderne nous entoure et nous presse.- (...) Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies.- Puissent les vrais chercheurs nous donner l'année prochaine cette joie singulière de célébrer l'avènement du *neuf*. (O.C., II: 407).

Siempre capturó la atención de Baudelaire la forma de vestir de sus conciudadanos. Lo mismo le seducían el traje negro característico de mediados del siglo XIX -"N'a-t-il pas sa beauté et son charme indigène, cet habit tant victimé?"⁴ (O.C., II: 494)- que las sedas y las gasas que adornaban a las mujeres: "Je suis presque aussi érudit en fait de mode que Mallassis en fait de vieux bouquins ou de botanique" (CORR., II: 451). Pero la modernidad no se agota para Baudelaire en las formas y los colores. Es también portadora de una sustancia. La moda y el maquillaje significan un esfuerzo de superación, son síntomas de un anhelo hacia la belleza y el ideal. El aspecto cuidado del dandy podrá ser interpretado como metonimia de una forma de ser, de una disciplina, de una ascesis. Baudelaire se referirá a "la haute spiritualité de la toilette" (O.C., II: 716) porque bajo ese aspecto trivial de la vida se esconde la búsqueda de lo intangible. El ojo avisado del poeta detectaba, al igual que el de Guys, el menor cambio en la moda o en la forma de llevar un vestido y se encaprichaba con facilidad de cualquier aspecto contingente y transitorio de la vida; pero su alma, conocedora de lo absoluto y de la eternidad, sabía destilar el acontecimiento hasta extraer de él su quintaesencia. La conjunción de ambas polaridades de su sensibilidad le permitieron adaptar la teoría de lo bello al tiempo presente:

⁴ Y. Abe -en su artículo "Un enterrement à Ornans" et "L'habit noir" baudelairien" in *Bulletin de la société japonaise de langue et littérature française*, nº1, (1962: 35)- sugiere que ese rasgo singular de su estética pudo haber inducido a Courbet a pintar su famoso cuadro. Lemaître, por su parte, afirma, en sus notas a la edición de los *Petits Poèmes en prose* (1980: 68), que *La Musique aux Tuileries* le ha sido sugerido a Manet por el poeta.

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. (O.C., II: 685).

El ejercicio crítico y la contemplación de las obras de arte habían conducido a Baudelaire a matizar su estética y a descubrir el tiempo presente⁵. Pero en esto el poeta se adelantaba a sus contemporáneos, por lo que la insatisfacción aflora repetidamente en sus textos a la hora de juzgar globalmente las exposiciones de pintura. Hubo que esperar la mirada descarada, pese a su desnudez, de una *Olympia*, escandalizando a toda la burguesía bien pensante de su tiempo, para que la modernidad irrumpiese entre los artistas, allá por los años sesenta y tantos, de modo que el epílogo del *Salon de 1846* recogerá la renovada frustración del poeta que corona a Balzac como al mejor *pintor* de la modernidad, el único capaz de retratar esa vida parisiense "féconde en sujets poétiques et merveilleux" (O.C., II: 496).

La modernidad tan solicitada, Baudelaire la hallará en Constantin Guys; el consiguiente entusiasmo le llevará a escribir, en unos pocos meses, un ensayo en el que algunos de los capítulos podrían separarse de su contexto y formar un poema aparte, capítulos todos ellos en los que se pierde la individualidad de los dibujos del artista para fundirse con la realidad propia del autor, realizando en parte el programa trazado para los *Petits Poèmes en prose*. En estos últimos, la modernidad canalizará otra realidad. El poeta se había explayado con la del lujo y la vida elegante en *Le Peintre de la Vie moderne*; ahora enfocaría otras parcelas. De ahí la restricción observada en la dedicatoria por Baudelaire -"la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite" (O.C., I: 275)- restricción que va en el sentido de la singularidad y la indeterminación. La lectura atenta de *Le Spleen de Paris* induce a considerarla como la suya propia, pues ¿acaso no debe interpretarse la complaciente mirada por el aspecto sórdido e hiriente de la realidad como el mero reflejo del infierno de los últimos años de su vida? Pero tampoco se agotan los *Petits Poèmes en prose* en esa modernidad trivial y doliente. Baudelaire quiso asociar "la tendresse avec la haine" (CORR., II: 473), pretendió describir "une vie moderne et plus abstraite". Lo eterno y lo espiritual -sentido en el que debemos interpretar "abstraite"-

⁵ El centenario de la muerte de Baudelaire propició un mayor conocimiento de su obra crítica, llegando incluso a eclipsar al poeta. Respecto de la relación de su estética con el tiempo presente, cfr. los artículos de G. Picon, O. Paz y P. Schneider en la revista *Preuves* N° 207 de Mayo de 1968.

se opondrían a lo cotidiano y banal, dando así lugar a una nueva dimensión de la dualidad que tanto caracteriza al poeta. Dios y Satán se habían repartido las *Flores*; la apelación simultánea a lo fugitivo y a lo eterno desmembraba la teoría de lo bello; dos cualidades literarias "surnaturalisme et ironie" tendrían que reflejar los dos sentimientos del yo: "horreur de la vie et extase de la vie" (O.C., I: 658 y 703), tensiones opuestas y desgarradoras que Baudelaire siempre intentó conciliar para crear armonía y unidad.

La crítica de arte no se aleja de esa concepción baudelairiana. La materializa, incluso, de forma similar a lo que fuera su modo en *Le Spleen de Paris*, como dos mundos que no siempre alcanzan a fundirse en la experiencia estética. En el extremo positivo de la crítica de arte, la contemplación de una escultura de Christophe provoca el nacimiento del poema *Danse macabre*, posteriormente recogido en los *Tableaux Parisiens*. En el polo opuesto, lindando con el horror, la pintura de un Horace Vernet le conducirá a la declaración de odio más contundente. La crítica que Baudelaire imaginó "amusante et poétique" podía presentar, en sus denuncias, una cara muy sombría, al igual que los poemas en prosa. Pero tales extremos no son representativos de su crítica de arte que habita un espacio intermedio en el que los cuadros admirados engendran una prosa poética que nada tiene que envidiar a los *Petits Poèmes en prose*, como en este fragmento, por ejemplo, dedicado a los lienzos de Boudin:

A la fin tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses, ces ténèbres chaotiques, ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaises béantes, ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé ou déchiré, ces horizons en deuil ou ruisselants de métal fondu, toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs, me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium. (O.C., II: 666).

El lector habrá establecido la relación de este comentario con el poema en prosa que abre *Le Spleen de Paris* y muestra como anhelo "les merveilleux nuages"⁶. Pero la relación temática resulta secundaria, en una obra en la que el hecho poético no se desliga de la contemplación de grabados y estampas. "Glorifier le culte des images -escribió Baudelaire- (ma grande,

⁶ La relación temática que existe entre dicho fragmento del ensayo artístico y el poema en prosa *L'Etranger* ha sido apuntada por Cl. Pichois (in Baudelaire, O.C., II, 1407) y Henri Lemaitre (1980: 12), quienes hacen alusión, en las notas a sus respectivas ediciones de la obra baudelairiana, a otras muchas analogías temáticas entre los *Petits Poèmes en prose* y los ensayos sobre arte.

mon unique, ma primitive passion)" (O.C., I: 701). Una misma materia poética y simbólica fluye de la crítica de arte a la poesía en verso, y de éstas a la poesía en prosa. En su lucha con los cuadros, la pluma del crítico obvia los detalles y el análisis. Quiere penetrar la intimidad del objeto artístico y ofrecer de él la traducción, o interpretación, que su imaginación le sugiere; a veces serán las ensoñaciones que deriven de la obra. No hay cuadro de Boudin que se ajuste al fragmento que acabamos de leer dado que su crítica, casi siempre sintética, evoca una atmósfera general que se funde con el propio yo del poeta. La escritura logra entonces dar un salto cualitativo y crear su propio referente; se hace "magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet" (O.C., II: 598). Si, a pesar de todo, los fragmentos no pueden considerarse plenamente como poemas en prosa es por su dependencia final. Se insertan en un ensayo y participan de su macro-fin especulativo, fin que les resta la indispensable gratuidad poética. Pero no por ello debe olvidarse que en la crítica de arte, va elaborándose como en un laboratorio, además de la temática de la vida moderna, una prosa cada vez más autónoma y sugestiva, apta para desligarse de cualquier fundamento especulativo y adquirir su vuelo poético.

La crítica de arte de Baudelaire tenía a Diderot como modelo, del que fue asiduo lector y profundo admirador⁷, por lo que rastrear en su obra crítica para buscar algún poema en prosa resulta productivo, aunque pueda sorprender. En efecto, bien conocido es el hábito de la digresión en el autor dieciochesco, así como su genio expansivo, contrario a la concentración, esencia del poema en prosa. Sin embargo su obra propone algunos ejemplos: como sustitución del ejercicio crítico y como producto del entusiasmo vivido frente a una obra determinada.

En el primer caso, la insatisfacción del crítico frente a la obra expuesta le permite dar rienda suelta a su imaginación. Diderot proponía siempre una solución de recambio, ahí donde los pintores habían fallado. Su espíritu le llevaba a explicar cómo subsanar el error y la imperfección, siempre y cuando el lienzo mereciese la pena. Cuando éste no era el caso, el filósofo proponía una solución de recambio global, un cuadro nuevo que su imaginación elaboraba para sustituir el trabajo abortado del artista. Los cuadros

⁷ Cuando Baudelaire publica su *Salon de 1845*, escribe a su amigo Champfleury para solicitar de él algún artículo que manifieste tal filiación: "Si vous voulez me faire un article de *blague*, faites-le, pourvu que cela ne me fasse pas trop de mal. Mais, si vous voulez me faire *plaisir*, faites quelques lignes sérieuses et PARLEZ des *Salons de Diderot*. Il vaudrait peut-être mieux les DEUX CHOSES à la fois" (CORR, I: 123).

que Diderot recrea pertenecen todos al llamado "grand genre"; son por lo tanto cuadros de temas históricos o mitológicos, para los que el filósofo se nutre a la fuente homérica. Ferviente admirador del poeta griego -su Dios, como él mismo lo define- Diderot no podía evitar comparar el efecto que un cuadro inspirado en Homero le producía con el recuerdo almacenado en su memoria, en detrimento casi siempre de la obra realizada por el pintor. Tras la simple observación "Mais ce n'est pas là le tableau que j'ai dans l'imagination", el filósofo dejaba fluir en la escritura su versión del acontecimiento mitológico.

No todas las sustituciones literarias implican el mismo espíritu. Algunas trazan una acción, son portadoras de un movimiento, marcado por el exceso y la hipérbole, lo que confiere a tales imágenes un carácter épico. Sin embargo, no es lo esencial del mensaje diderotiano; otras sustituciones presentan una cara opuesta y descubren una imagen poética. De hecho, la fusión de ambas imágenes, dramática y poética, resulta más próxima a la realidad humana del filósofo para quien no existía mayor voluptuosidad que el contraste, fraguado en un mismo momento, en un mismo rostro, "du terrible et du délicat".

Las sustituciones de naturaleza poética recrean siempre un lugar mítico donde no cabe acción, un lugar donde la belleza impide toda actividad y donde las figuras, nobles y majestuosas, recuerdan la grandeza del mundo helénico. Las figuras diderotianas de las sustituciones comparten la altivez y la serenidad propia de los dioses, como en este ejemplo con el que Diderot recrea el cuadro de Carle Vanlo *Les Grâces*:

C'était au printemps, il faisait un beau clair de lune; la verdure nouvelle couvrait les montagnes; les ruisseaux murmuraient, on entendait, on voyait jaillir leurs eaux argentées; l'éclat de l'astre de la nuit ondulait à leur surface. Le lieu était solitaire et tranquille: C'était sur l'herbe molle de la prairie; au voisinage d'une forêt, qu'elles chantaient et qu'elles dansaient. Je les vois, je les entends aussi; que leurs chants sont doux! qu'elles sont belles! que leurs chairs sont fermes! La lumière tendre de la lune adoucit encore la blancheur de leur peau. Que leurs mouvements sont faciles et légers! C'est le vieux Pan qui joue de la flûte. Les deux jeunes faunes qui sont à ses côtés ont dressé leurs oreilles pointues; leurs yeux ardents parcourent les charmes les plus secrets des jeunes danseuses: ce qu'ils voient ne les empêche pas de regretter ce que la variété des mouvements de la danse leur dérobe. Les nymphes des bois se sont approchées, les nymphes des eaux ont sorti leurs têtes d'entre les roseaux; bientôt elles se joindront aux jeux des aimables soeurs. (1984b: 32).

Las sustituciones forman parte de lo más subjetivo y personal de la crítica de arte de Diderot. Al dar el esbozo de lo que él hubiera pintado, saca a la luz lo que su imaginación soñaba cuando algún tema le seducía,

ensoñación marcada por una referencia cultural, pero ensoñación, a pesar de todo, que pretende rehacer el camino del artista, dotando el cuadro de una fuerza creativa de la que carecían los lienzos criticados. Las sustituciones desplazaban las insulsas propuestas de sus contemporáneos. Con el filósofo, un pésimo cuadro podía transformarse en una hermosa página.

La huella dejada por las fábulas homéricas es tan profunda que el recuerdo es presencia viva. Los hechos heroicos han perdido, para Diderot, su carácter de relatos. Se han transformado en pinturas. Una historia puede contarse, y transformarse al ser contada. Una imagen sólo puede mostrarse; es inalterable. No es la aventura, ni la anécdota, lo que recuerda; es la esencia mítica, condensada y grabada en imágenes. Recordando algunos de los episodios mitológicos transmitidos por los poetas, el filósofo crea un cuadro que simboliza un momento eterno de sensualidad, belleza y plenitud.

El segundo tipo de poema en prosa deriva de la sincera emoción vivida frente al cuadro. Diderot supo encontrar el tono, el estilo, o la forma, que mejor se prestaba a su comentario. Tuvo que crear el género de la crítica de arte, y desplegó todo su saber en busca del modo más acertado de hablar de la pintura. Fió un tiempo a la objetividad; las páginas de los Salones se poblaron entonces de descripciones neutras y pormenorizadas, descripciones que colmaron de alegría a los historiadores de arte del siglo XX cuando hubo que identificar y clasificar el arte del XVIII. Fió otro al lenguaje argumental; frente al lienzo academicista, analizó de manera detallada aciertos y errores, desarrollando argumentos en abundancia para justificar sus opiniones. Pero frente a la obra de su admiración, la disposición del filósofo se transforma; el ejercicio crítico se inicia como identificación. En ese intento de comunión con el artista, abandona la pretensión de describir los cuadros de manera fiel y científica, se aleja de los postulados iniciales y deja de dar fundamentos a sus apreciaciones. El filósofo quisiera aplicar un estilo diferente a cada artista. Y se desespera por no poseer

Toutes les sortes de goût, un coeur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet. (1984a: 181).

No dejará de ensayar formas y estilos para que los cuadros adquieran vida propia a los ojos del lector, misión importante para Diderot dado que escribe para reyes y príncipes de cortes extranjeras, potenciales compradores impedidos de ver físicamente los lienzos. Desde la animación de que dota a

las figuras pictóricas hasta la zancada que le permite introducirse él mismo en el corazón de la obra para vivir la misma aventura que la de los protagonistas, pasando por el cuento y la mistificación, no habrá páginas donde no consiga sorprendernos. Entre ellas figuran algunos magníficos poemas en prosa: con ocasión de los cuadros de Hubert Robert, por ejemplo. La representación de unas ruinas romanas que recuerdan al filósofo la Antigüedad por la que siente veneración, le provoca un sentimiento de melancolía que genera en la página escrita un fragmento conocido como la poética de las ruinas. La ensoñación empieza siendo filosófica:

Tout s'anéantit, tout périt, tout passe, il n'y a que le monde qui reste, il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux, ce monde! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent? Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière; et je ne veux pas mourir! (1970: 228).

La meditación sobre la decadencia de la humanidad se torna reflexión sobre el ser humano. En el silencio y el recogimiento que el espacio impone, el hombre puede entregarse sin miedo a ser él mismo, puede sondear su corazón y abandonarse al sentimiento que lo oprime. Las ruinas gritan la soledad, gritan la ausencia. Exorcizarlas será tarea de la imaginación. Si la felicidad es efímera, el hombre tiene la memoria que le permite multiplicar esos escasos momentos de luz. El paraje será la ocasión para recordar un pequeño idilio. La atmósfera de soledad de las ruinas de Hubert Robert emerge, en la página escrita, por los pensamientos melancólicos del filósofo; su belleza queda reflejada por la felicidad que el filósofo siente al imaginar la presencia de su amada. El objeto artístico era descrito de modo analógico.

Es éste uno de los ejemplos más representativos de los poemas en prosa, inmersos en la crítica de arte de Diderot, pero no el único. Habríamos podido aludir al magnífico y conmovedor diálogo que el filósofo mantiene con la niña del cuadro de Greuze *La Jeune fille qui pleure son oiseau mort*. En cualquier caso, los poemas en prosa, tanto los que son consecuencia de una sustitución como los que evocan un cuadro hermoso, nos parecen, mejor que cualquier otra efusión sentimental con la que se retrata al filósofo con demasiada frecuencia, sus mejores cartas credenciales como prerromántico.

La crítica de arte realizada por autores resulta, por lo tanto, idónea de cara a la emergencia del poema en prosa. Cuando se trata de reflejar el

cuadro admirado, la escritura tiende hacia la creación de su propio referente. Unidad y poeticidad serán sus objetivos. El aforismo del filósofo "rien n'est beau s'il n'est un" parece aquí materializarse. A la fragmentación de la crítica despreciativa, que detalla y desmenuza, la vertiente laudatoria exige la formación de un todo uniforme y armonioso, lo que confiere a determinados fragmentos de los ensayos artísticos su carácter autónomo. Paradójicamente, la crítica, para ser convincente, tiene que abandonar el discurso argumental. Donde el autor quiere evocar la obra de arte, el lenguaje racional y objetivo se revela impotente. Ni descripción, ni análisis, ni apreciación, suplen en la página escrita la ausencia de la obra pictórica, haciendo realidad la frase de Barthes:

Lorsque l'écriture triomphe, elle prend la relève de la science, impuissante à restituer le corps: seule la métaphore est exacte⁸.

En la evocación de la obra, las distancias que separan el objeto de arte y el sujeto crítico se acortan. En los intentos de aproximación, para ahondar en su intimidad, el sujeto se identifica con el objeto. La prosa se torna ensoñación y adquiere características propias de la poesía. En el esfuerzo de la escritura por hacerla resurgir, la crítica deja de ser mero discurso para convertirse en sortilegio. Concentración poética e impregnación del yo-autor caracterizan tales espacios en prosa que se adaptan de forma natural, por la brevedad requerida por el género, a las técnicas del esbozo.

En el extremo opuesto, el poema en prosa requiere del genio plástico. Si la poesía decimonónica anhelaba liberarse de las armaduras propias del verso, también buscaba expresar sentimientos. Pero el sentimiento no puede ser contado. Al igual que el cuadro en la crítica de arte, para ser aprehendido por la escritura, precisa ser traducido, evocado. Para describir su corazón rebosante de amor, alegría y ternura, Rimbaud imagina un poema en prosa que es imagen:

J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse. (*Illuminations*)

En la evocación, no cabe el devenir; el tiempo se evapora, se desintegra, para dejar paso a la quietud de la eternidad y la perfección. Sólo las

⁸ La frase pertenece a su artículo "Rasch" publicado en AA.VV., *Langue, Discours, Société*, Seuil, 1975, p. 22.

formas, las líneas y los colores, habitan el espacio. Al igual que en la memoria, todo se convierte en imagen, en paisaje. Los poemas en prosa son instantáneas mágicas que condensan, en destellos de luz y de intensidad, recuerdos, impresiones vividas, momentos de gozo... Los sentimientos, o los pensamientos, capturados por la imaginación para ser preservados, se transforman en algo aprehensible para la mirada. Para evitar su disolución, lo etéreo requiere de una figuración; adopta formas y colores, se viste y toma cuerpo. El poema en prosa desplazaría el ritmo y la rima para mejor aprehender la imagen. En definitiva, pues, siempre es el mismo camino; sólo que de ida y vuelta. Los dos géneros -la crítica de arte como traducción de lo pictórico y el poema en prosa como traducción de un sentimiento- tienden, por su naturaleza, el uno hacia el otro. "La peinture est une évocation, une opération magique" dice Baudelaire (O.C., II: 508); tiene un efecto embriagador que despierta el sentido poético y requiere, para plasmarse en la escritura, de una imagen segunda, interiorizada, elaborada por el poeta. Esa imagen, lugar de encuentro del poema en prosa y de la crítica de arte, es a la vez esencia del cuadro y esencia de la emoción vivida frente a él. De eslabón en eslabón, la sucesión de tales imágenes va forjando, en el ensayo artístico, un itinerario espiritual, fragmentado, por la pluralidad de los cuadros, y un hermoso archipiélago poemático que sólo espera de nuestra mirada para extraerse de la crítica y convertirse en otra obra, de índole similar a los *Petits Poèmes en prose*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * BAUDELAIRE, C. (1975-1976). *Oeuvres Complètes*. Texte établi et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, La Pléiade. 2 tomes.
- * BAUDELAIRE, C. (1973). *Correspondance*. Texte établi et annoté par Claude Pichois et Jean Ziegler. Paris: Gallimard. La Pléiade. 2 tomes.
- * BERNARD, S. (1959). *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet.

- * BLIN, G. (1948) "Introduction aux *Petits Poèmes en prose*" in *Le Sadisme de Baudelaire*. Paris: Corti.
- * DIDEROT, D. (1975). *Salon de 1767*. Texte établi et présenté par J. Seznec. Oxford: Clarendon Press.
- * DIDEROT, D. (1984a). *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. Textes présentés par Jacques Chouillet et Gita May. Paris: Hermann.
- * DIDEROT, D. (1984b). *Salon de 1765*. Edition présentée par Else Marie Bukdahl. Paris: Hermann.
- * LEMAITRE, H. (1980). Introduction aux *Petits Poèmes en prose* in *Baudelaire. Petits Poèmes en prose*. Paris: Garnier.